



Selbstverständliche Moderne

Zum 100. Geburtstag Ursula Mamloks im Jahr 2023

von Habakuk Traber

Kann Moderne selbstverständlich werden? Für die Bildende Kunst mag man diese Frage bejahen, allerdings mit einer langen Phasenverschiebung zwischen Entstehung und Anerkennung der Werke. Und in der Musik? Arnold Schönberg glaubte daran – vor seiner erzwungenen Emigration aus Deutschland; später sah er die Dinge skeptischer. Für Ursula Mamlok, die ein knappes halbes Jahrhundert jünger war, wurde diese Überzeugung zum Schaffenselixier. Sie nahm einen langen, von vielen Umwegen und Verzögerungen gekennzeichneten Weg in Kauf, um zu einer Art von Moderne zu finden, die ihrem ursprünglichen, unmittelbaren Künstlertum entsprach. Es war eine Moderne der Klarheit, des kommunikativen Bewusstseins und der Unbeirrtheit. Sie war keine Künstlerin der programmatischen Erklärungen, sondern der Praxis. Bei allem, was sie komponierte, hatte sie ihre ersten Interpret(inn)en im Sinn und schrieb zunächst für sie. In der Musik äußerte sie sich genau so direkt und unumwunden wie über Musik. Die Prägnanz und Überzeugungskraft ihrer Diktion entstanden aus einem Bildungs- und Kenntnishintergrund, von dem sie kein Aufhebens machte, und aus einem phänomenalen Gedächtnis und Vorstellungsver-

mögen, die ihr bis ins hohe Alter erhalten blieben.

Ursula Mamlok starb vor sechs Jahren, am 4. Mai 2016 im Alter von 93 Jahren in Berlin. Sie wurde auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee beigesetzt, neben ihrem Vater Hans Meyer. Er war 28-jährig gestorben, als sie selbst erst 20 Monate alt war. Einem Kollegen und Freund ihrer späten Jahre verdankte sie das Wissen um die letzte Ruhestätte ihres Vaters. Geboren wurde sie am 1. Februar 1923 in Charlottenburg, das damals seit Kurzem zu Groß-Berlin gehörte. Vier Jahre nach dem Tod ihres Vaters heiratete ihre Mutter Hans Lewy, den sie bei einer Cousine im Haus des Registrars Ernst Lubitsch kennengelernt hatte. Ursula wurde dann ebenfalls mit dem neuen Familiennamen genannt. Sie besuchte Grundschule und Gymnasium (die heutige Sophie-Charlotte-Oberschule in der Sybelstraße), und obwohl sie erst mit neun Jahren systematischen Klavierunterricht erhielt, war sie mit 16 Jahren so weit, dass sie als Jungstudentin in eine Musikhochschule hätte aufgenommen werden können.

Doch dazu kam es nicht mehr. Die Familie nutzte eine der letzten Chancen, um weiterer NS-Verfolgung durch Emigration zu ent-

gehen. Im Februar 1939, kurz nach ihrem 16. Geburtstag, verließ Ursula Lewy mit ihren Eltern Berlin und Deutschland. Sie hatte nach ihrer Relegation von der staatlichen Schule noch ein Semester an der privaten Musikschule Holländer studieren können. Dort unterrichteten vor allem Lehrkräfte, die zuvor am Stern'schen Konservatorium tätig und durch dessen forcierte „Arisierung“ entlassen worden waren. Ihr prägender Lehrer in Berlin aber war Gustav Ernest, Pianist, Dirigent, Komponist und Pädagoge, nicht zuletzt durch seine Bücher über Beethoven, Wagner und Brahms und durch seine Lehrveranstaltungen an der Humboldt-Akademie (einer Institution der Volksbildungsbewegung, nicht zu verwechseln mit der heutigen Humboldt-Universität) eine Autorität im Berliner Kulturleben. Bei ihm lernte sie die üblichen Grundlagen: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, schrieb aber auch Fugen und erste Sonaten. Seine Strenge gegenüber allem, was er in einer Komposition für nicht gelungen oder nicht notwendig hielt, verinnerlichte Ursula Lewy als künstlerisches Ethos. Es war ihr, wie sie bekannte, in späteren Jahren oft hemmend im Weg; allzu schnell verwarf sie oft Ideen, an deren Tragfähigkeit ihr Zweifel kamen. Dennoch erwies sich die Ausbildung einer eigenen Urteilsinstanz



In Berlin am Klavier

für ihren weiteren Weg zur Komponistin als wichtige Hilfe. Dank ihrer gelang es Ursula Mamlok trotz vieler Umwege und Hindernisse zu ihrem eigenen Stil zu finden.

Umwege

Die Umwege in Ursula Mamloks Laufbahn begannen mit dem Exil. 1939 war es für NS-Verfolgte schwer, einen Ort der Zuflucht zu finden. Als Wunschziele nannte Ursula Lewy Palästina, wo sie auf weiteren Unterricht bei ihrem früheren Lehrer Adolf Daus hoffte, die Niederlande, in die Gustav Ernest emigrierte, vor allem aber die USA. In den Überlegungen, die sie ihrem Tagebuch anvertraute, knüpfte sie ihre Vorstellungen nicht unbedingt an eine gemeinsame Emigration mit den Eltern. Sie wollte vor allem musikalisch weiterkommen. Schließlich blieb der Familie als letzte Möglichkeit das südamerikanische Ecuador, denn nur dort konnten sie über einen Cousin des Vaters die notwendige Bürgerschaft erhalten. Doch Ursula hatte Glück. Ihre Bewerbung an der Mannes School of Music wurde positiv beschieden. Durch großen Zufall erhielt sie ein Schiffsticket von Guayaquil nach New York, für die Eltern konnte ein Affidavit besorgt werden, sodass sie bald nachkommen konnten. Ab 1940 lebte Ursula Mamlok 66 Jahre, mehr als zwei Drittel ihres Lebens, vornehmlich in New York. Erfolgreich absolvierte sie die Mannes School, wo George Szell ihr Kompositionslehrer war. Doch die Schule verlieh keine Abschlussdiplome. Deshalb schrieb sie sich später noch an der Manhattan School of Music ein und musste dort ein weiteres Mal den Lehrplan klassischer Tonsatzdisziplinen durchlaufen.

Was sie eigentlich suchte, die Auseinandersetzung mit neuer Musik, erhielt sie ansatzweise durch Konzert- und Probenbesuche und durch eine Sommerakademie im Black Mountain College. Dort wurden die Künste in ihrer wechselseitigen Kommunikation gelehrt; für die Alltagsarbeiten mussten die Akademist(inn)en entsprechend den Idealen der Lebensreform-Bewegung selbst sorgen. In diesem Sommer 1944 schrieb Ursula Lewy eine *Fuge in a*, die in ihrer strukturellen Konsequenz und frei ausbalancierten Harmonik Werke wie Hindemiths *Ludus tonalis* deutlich übertraf – ein Meisterstück in der Art, wie es eine alte Form nutzte, um sich aus traditionellen Bindungen zu lösen. Das Werk, das sechs Jahre später entstandene *Concerto for Strings*, aus dem eine intensive Beschäftigung mit Béla Bartók, insbesondere dessen *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, spricht. Sie komponierte aus einer vollständigen Aneignung der Bartókschen Verfahren heraus, der „Ton“ des Werkes ist ihr eigener. In der Zeit, in der sie das *Concerto* schrieb, nahm sie Unterricht bei dem polnischen Emigranten Jerzy Fitelberg, Meisterschüler Schrekers in Berlin.

In dieser Phase künstlerischer Orientierungssuche wurde ihr Dwight G. Mamlok, den sie 1947 in San Francisco kennenlernte und heiratete, eine wichtige Stütze. Aus Hamburg über Schweden und Großbritannien in die USA emigriert, hatte er selbst keine systematische Musikausbildung genossen, besaß aber die seltene Fähigkeit, sich in Neue Musik einzuhören

und durch rezeptive Erfahrung ein sicheres Urteil zu bilden. Von Beruf Geschäftsmann zunächst im Handelsunternehmen seines Vaters, dann in selbständiger Verantwortung, schrieb er nebenbei Kurzgeschichten in Englisch und einmal auch Lyrik: als seine Frau für einen Kompositionsauftrag keine geeigneten Gedichte fand. Der Zyklus *Der Andreasgarten* reflektiert gleichnishaft die Situation, die Mamloks in ihrem Sommersitz in Kalifornien in der Nähe des Andreasgrabens vorfanden: Unter der verführerischen Schönheit der blühenden Natur verbirgt sich die dauernde Gefahr heftiger Beben.

Eigener Stil

Der Unterricht bei Fitelberg währte nicht lange, er starb 1951. Kurz war auch die Unterrichtszeit bei Erich Itor Kahn. Mit Gunther Schuller, Sohn von Einwanderern aus Deutschland, Roy Harris, der in der US-Symphonik einen guten Namen hatte, Roger Sessions, Milton Babbitt und Stefan Wolpe, dem einstigen enfant terrible aus der Berliner und Bauhaus-Kulturszene, gehören sie zu den Komponisten, bei denen Ursula Mamlok Impulse und Ratschläge für ihr eigenes Komponieren suchte. Sie fand sie schließlich im Unterricht bei Ralph Shapley. Was sie bei ihm seit Anfang der 1960er Jahre schrieb, bezeichnete sie selbst als die ersten Werke ihres eigentlichen Stils. Sie zeichnen sich durch eine bewegliche, komplexe Rhythmik und durch eine stetig verfeinerte Methode der Reihenkomposition aus. Von dieser Zeit an entstand ein Corpus an Werken, überwiegend Kammer- und Ensemblemusik mit und ohne menschliche



Abreise von Guayaquil



Mit Herbert Blomstedt 1993 anlässlich der Uraufführung von *Constellations* für großes Orchester

Berlin II

Mit ihren Kompositionen und persönlichen Freundschaften war Ursula Teil des Netzwerks neuer Musik, das sich vor allem in den Universitäts- und kulturgeprägten Städten der USA konzentrierte, auf privater Initiative aufbaute, und mit Hochschulen, Orchester und Festivals kooperierte. Dennoch entschloss sie sich nach dem Tod ihres Mannes im Jahre 2005, nicht in New York zu bleiben, sondern nach Berlin in eine Seniorenresidenz zu ziehen. Mehrere Gründe gaben dafür den Ausschlag. Die meisten beruflichen Verbindungen hatte sie in den USA zu jüngeren Kolleg(inn)en. Ihre eigene Beweglichkeit aber war zunehmend eingeschränkt. In Berlin fand ihre Musik seit den 1990er Jahren zunehmend Widerhall, neue, intensive Künstlerfreundschaften bildeten sich heraus. In Boosey & Hawkes fand sie einen Verlag, der sich für ihre Werke engagiert. In ihrem letzten Lebensjahrzehnt schrieb sie noch eine Reihe neuer Kompositionen. Sie anerkannte aber auch, dass Etlliches, das sie vor dem Durchbruch der frühen 1960er Jahre geschrieben hatte, unverkennbar Ausdruck ihres musikalischen Denkens war, und ließ es veröffentlichen. Zu ihrem 100. Geburtstag am 1. Februar kommenden Jahres liegt das Œuvre von Ursula Mamlok in seinen vielen Facetten sorgfältig ediert vor.

Habakuk Traber ist Autor der Mamlok-Biografie „Time in Flux“ (Böhlau 2012, ISBN 978-3-412-20440-2, Neuauflage in Vorbereitung).

Stimme in einer Vielfalt wechselnder Besetzungen von Kompositionen für ein Instrument (nicht nur Klavier, sondern auch für Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello) bis zu größeren Instrumentalgruppen. Als Orchesterwerke heben sich daraus die *Constellations* ab, die sie 1993 für das San Francisco Symphony Orchestra schrieb, das *Concertino* für Holzbläserquintett, Schlagzeug und Streicher, und das *Oboenkonzert*, das, Mitte der 1970er Jahre komponiert, in drei Fassungen existiert: mit großem Orchester, mit Kammerorchester und mit zwei Klavieren plus Schlagzeug. Es ist ein Hauptwerk wegen der Souveränität in den kompositorischen Verfahren, wegen der avantgardistischen Gestaltung des Soloparts und wegen der emotionalen Intensität, die ihr Zentrum im langsamen Satz hat. Ursula Mamlok sprach von sich aus nicht über emotionale Anlässe und Hintergründe, auch wenn die Musik auf solche hindeutete, sie verschloss sie eher in sich, teilte sie mit ihrem Mann und vielleicht einem engen Kreis von Freunden. Damit schützte sie ihr Ureigenes, ihre Musik und ihre Empfindungen, gegen das, was von außen auf sie eindringen könnte. So bestand sie die Belastungen der Emigration, die bisweilen verzweifelte Situation in ihren ersten Exiljahren und die zähen Auseinandersetzungen um das, was ihr musikalisch eigentlich vorschwebte. Bezeichnend ist, dass sie nur mit einem einzigen Werk auf die Schoa Bezug nahm: *Rückblick. In Erinnerung an die Reichspogromnacht am 9. November 1938.*

In ihrem Œuvre gibt es Nervenpunkte, in denen Tendenzen zusammenlaufen und

von denen Linien in verschiedene Richtungen ausgehen. Bis in ihre späten Jahre verwendete sie eine spezifische Variante der Reihenkompensation. Diese ersetzte für sie, grob gesprochen, das räumlich-tonale Denken der Vergangenheit, und diente ihr als Mittel, die Klangvorstellung eines Stückes, die für sie stets am Anfang einer Komposition stand, zu Partitur werden zu lassen. Dabei stieß sie auf bestimmte Reihenformen, die sich für die Ausarbeitung ihrer Ideen besonders gut eigneten. Von ihnen machte sie mehrfach und in ganz verschiedenartigen Stücken Gebrauch. Manche Werke sind zumindest partiell wie Varianten einer Grundkonstellation aufeinander bezogen. Gewisse gestische Prägungen gleichen dem, was bei Gustav Mahler einmal als „Vokabeln“ bezeichnet wurde.

Die relative Kürze und Knappheit ihrer Kompositionen begründete sie damit, dass ein Hören mit voller Konzentration über längere Zeiträume nur wenigen möglich sei. Bei der Komplexität ihrer Werke, die sich vor allem in ihrer rhythmischen Ausgestaltung und den Symmetrieverhältnissen niederschlägt, unterschied sie zwischen Organisation und Hörbild der Musik. Temporelationen und Zeitproportionen maß sie große Bedeutung bei, da sie als unbewusste Determinanten für das Hören wirken. Mit ihrem Schaffen zielte sie jedoch auf unmittelbare Kommunikation. Sie sah ihre Kompositionen nicht im Adorno'schen Sinne als Flaschenpost, die künftige Generationen vielleicht aufgreifen und verstehen könnten. Kompositorisches Raffinement und direkte Wirkung gehörten für sie zusammen, auch wenn sich ein Werk nicht in der Unmittelbarkeit erschöpft.

FILMPORTRAIT



Ursula Mamlok Movements
Ein Film von Anne Berrini, 2014
80 Minuten, HD
► berrinifilms.de
zu beziehen über:
► www.mamlokstiftung.com

WERKE VON URSULA MAMLOK BEI BOOSEY & HAWKES

ORCHESTER

Concerto (1974–76) 15'

1. Fassung, für Oboe und Orchester
3(II=Afl,III=Picc).0.2.Bkl.3(III=Kfg)–
4.3.3.1–Schlz(2)–Hrf–Cel–Mand–Str

Concerto (2003) 13'40"

3. Fassung, für Oboe und Kammerorchester
1.0.1.1–1.1.1.0–Schlz(2)–Hrf–Str

Divertimento for Young Players (1958) 9' für Orchester

1.Picc.1.2.1–2.2.2.1–Pkn.Schlz(2)–Str

Doll's Wedding (1946) 6'

Fünf kurze Stücke für Kammerorchester
2.2.2.2–2.2.0.0–Str

Grasshoppers (1957) 7'

Sechs Humoresken für großes Orchester
2.Picc.2.2.2.Kfg–2.2.3.1–Schlz(2)–Str

ENSEMBLE

2000 Notes (2000, arr. 2015) 7'20"

Version für 3 Schlagzeuger*innen
arr. Yu Fujiwara

Aphorisms II (2009) 7'20"

Sechs Stücke für Klarinettduo

Bläserquintett (1956) 16'

Breezes (2014) 5'15"

für Klarinette, Violine, Viola, Violoncello
und Klavier

Concert Piece for Four (1964) 8'

für Flöte, Oboe, Viola und Schlagzeug

Concerto (1980) 13'40"

2. Fassung

für Oboe, zwei Klaviere und Schlagzeug

Concerto (1950)

für Streichorchester

Confluences (2001) 8'

für Klarinette, Violine, Violoncello
und Klavier

Divertimento (1975) 8'

für Flöte (Altflöte/Piccolo), Violoncello
und zwei Schlagzeuger*innen

Fünf Phantasiestücke (2012–13) 10'30"

für Oboe, Violine, Viola und Violoncello

Kontraste (2009–10) 3'30"

für Oboe und Harfe

Movements (1966) 8'

für Flöte/Altflöte, Kontrabass, Vibraphon
und Schlagzeug

Sintra (1969) 7'

für Altflöte und Violoncello

Sonatine für zwei Klarinetten (1957) 7'30"

Sonatine für Klarinette und Viola

(1957) 7'30"

arr. Francesca Zappa & Nur Ben Shalom
nach der *Sonatine für zwei Klarinetten*

Streichquartett Nr. 1 (1963) 11'

Suite für vier Violoncelli (2008) 6'

Temporal Interrelations (1965) 1'30"

für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello

Terzianum (2006) 11'

für Flöte und Violine

Two Bagatelles (1961) 4'

für Streichquartett

Wolkenfelder (1965, rev. 2004) 6'

für Viola und Harfe

SOLISTISCHE KAMMERMUSIK

Above Clouds (2013–14) 9'

für Viola und Klavier

Allegro (1943) 6'

für Violine und Klavier

Aphorisms I (2009) 7'50"

Fünf Stücke für Violine

Arabesque (1961) 1'

für Flöte

Composition (1962) 10'

für Violoncello oder Viola

Designs (1962) 6'

für Violine und Klavier

Fantasy Variations (1982) 6'

für Violoncello

Polyphony No.1 (1968) 8'

für Klarinette

Polyphony No.2 (1972) 8'

für Oboe oder Englischhorn

Rotations (2012) 10'30"

für Violoncello und Klavier

Rückblick (2002) 5'30"

In Erinnerung „Kristallnacht“ 9. Nov. 1938

für Saxophon (oder Klarinette,
oder Bassklarinette) und Klavier

Suite (1960) 11'

für Violine und Klavier

Wild Flowers (1987) 5'

für Violine

KLAVIER SOLO

2000 Notes (2000) 7'20"

The Birds Dream (1944) 5'

Sechs kurze Stücke

Fuge in a-Moll (1944) 2'

Grasshoppers (1956) 7'

Sechs Humoresken

Klavierstück (1946) 2'30"

Klavierstück (1952) 4'

Love Songs Of Two Pigeons

(1991, rev. 1993) 2'

Molto vivo (1947) 2'30"

Sculpture (1965) 2'

Sechs Vortragsstücke (1981) 5'

für junge Pianisten

Sonate (1942) 9'

KLAVIER 4-HÄNDIG

Mosaics (2011) 6'

VOKALMUSIK

Four German Songs (1958) 9'

auf Texte von Hermann Hesse

für (Mezzo-)Sopran/Bariton und Klavier
(oder Streicher)

Haiku Settings (1967) 6'

für Sopran und Flöte/Altflöte

On Top of a Hill (1942) 3'

für (Mezzo-)Sopran/Bariton und Klavier

CHOR

Cantata (1958) 7'30"

nach dem I. Psalm

für gemischten Chor (mit Soli) und

Klavier (oder Orgel)

Mosaics (1969) 6'

nach Haiku-Dichtung

für gemischten Chor a cappella

BOOSEY & HAWKES · BOTE & BOCK GmbH
Oranienstraße 164 | 10969 Berlin
Tel.: +49 (30) 25 00 13-0, Fax: -99
composers.germany@boosey.com
www.boosey.com



Das vollständige Mamlok-Werkverzeichnis
finden Sie unter www.boosey.com/Mamlok

BOOSEY & HAWKES

A CONCORD COMPANY

Boosey BooseyandHawkes